

Representar la tarea

Marina Panfili

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 65-68, septiembre 2016. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

REPRESENTAR LA TAREA

REPRESENTING THE TASK

Marina Panfili

marinapanfili@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y
Americano. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 22/03/2016 | Aceptado 14/06/2016

Reseña a la muestra *Ejercicios: Formación, aprendizaje e intercambios en el arte contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, 27 de mayo al 31 de julio de 2016.

RESUMEN

Pensar una muestra sobre los procesos de enseñanza y de aprendizaje es un gran desafío, sobre todo cuando lo esperable es que en un museo de arte se exhiban obras. *Ejercicios* presenta una serie de experiencias de formación coordinadas por artistas a través de una serie heterogénea de materiales y se convierte en una excusa de diálogo, de aprendizaje y de redefinición de términos, tanto de la práctica artística como docente. Aquí se propone un breve análisis de las estrategias curatoriales y de los recursos expositivos.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; enseñanza; prácticas curatoriales

ABSTRACT

To think up an exhibition on the processes of teaching and learning is a big challenge, especially when one would expect from an art museum to exhibit works of art. *Ejercicios* presents a series of formative experiences coordinated by artists through a heterogeneous set of materials and it becomes an excuse for dialogue, learning and redefinition of terms, from both artistic and teaching practice. Here is a brief analysis of curatorial strategies and exhibit resources.

KEYWORDS

Contemporary art; teaching; curatorial practice



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Pensar una muestra sobre los procesos de enseñanza y de aprendizaje es un gran desafío, sobre todo cuando lo esperable es que en un museo de arte se exhiban obras. ¿A través de qué materiales se puede dar cuenta de la complejidad de semejantes procesos? *Ejercicios* presenta una serie de experiencias de formación coordinadas por artistas. Sin pretensiones de exhaustividad, la muestra establece una secuencia cronológica desde el primer piso del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) hasta el séptimo, que comienza con dos talleres históricos y que continúa con proyectos actuales desarrollados en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. A su vez, abre una sala para charlas y para encuentros que suceden durante el transcurso de la exhibición.

LAS FORMAS DE LA CURADURÍA

Si hay algo para subrayar en *Ejercicios* es la estrategia curatorial de presentar una muestra plural. Los relatos de distintas experiencias la hacen muy interesante en su heterogeneidad; pero aún más significativo es el hecho de delegar la construcción de esos relatos en sus respectivos protagonistas, decisión que enriquece la exposición al ofrecerse bajo la forma de una nutrida polifonía. En este marco, el equipo del MACRO reniega del rótulo de curador y prefiere definir su rol como de coordinación. Sostiene que hablar de curaduría supone enfatizar en un lugar de poder que se buscó diseminar a través de la invitación a otros a participar.

Insisto en ese gesto porque inevitablemente pone a la institución en una situación incómoda. Por un lado, me refiero a la tensión que implica la invitación a externos a participar sin ofrecer una retribución económica –puesto que el Museo no cuenta con una partida para honorarios–, decisión que reproduce una lógica que hemos naturalizado en el campo del arte: la de trabajar gratuitamente. Si bien esta dinámica no es exclusiva de esta muestra ni de esta institución, se ha vuelto un tema sensible en el contexto de las discusiones sobre las condiciones de trabajo en el ámbito de la cultura que se desarrollan en la actualidad tanto en Rosario, de acuerdo al testimonio de algunos artistas y curadores locales, como en otras ciudades del país. Por otro lado, asumo que la pérdida de control sobre la totalidad de la muestra saca al museo de una posición cómoda y le exige tanto apertura hacia aquello que emerge como flexibilidad para encontrar su lugar. Sin profundizar en las dinámicas de trabajo que se pusieron en marcha en cada caso particular, me referiré a algunos roles que adoptó el equipo del MACRO para el armado de la exhibición.

En la sala del primer piso la investigación, el guión curatorial y el diseño expositivo estuvieron a cargo del Museo. Allí aparece representada la faceta docente de Juan Grela a través de la articulación de diversos materiales: obras de la colección Castagnino+macro, piezas del archivo de la familia Grela y de sus alumnos –entre las que hay cuadernos y papeles sueltos con anotaciones del pintor, libros que utilizaba como material didáctico, ejercicios realizados en sus clases– y una serie de grabaciones de entrevistas a sus exalumnos.

En el segundo piso el Museo trabajó junto con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) en la exhibición de un proyecto institucional: la construcción de un archivo sobre el Taller de Arte Experimental (TAE), materia que formó parte del plan de estudios de la Escuela entre los años 1985 y 2002. La idea expositiva, el diseño del montaje y la realización de una serie de entrevistas a docentes y ex docentes corrieron por cuenta del MACRO.

En los niveles tercero y cuarto –así como en el séptimo– el equipo no tuvo una participación tan intensa. La propuesta del tercer piso fue pensada y diseñada por las coordinadoras del Taller de Dibujo Un triángulo y una calavera. Se trata de una serie de trabajos en proceso que consisten en versiones de dibujos de la colección Castagnino+macro, que también se encuentran en exposición. Aquí trabajó, fundamentalmente, el área de conservación, que fue la encargada de poner en condiciones los dibujos seleccionados para su exhibición. La muestra del cuarto piso fue curada por Andrea Ostera como coordinadora del Taller de Fotografía, quien a su vez amplió la invitación al incluir otros proyectos como el Taller Retorno analógico de la Escuela Musto, Destellos y Camarón. En esa sala se reúnen una serie de objetos que funcionan como puntos de partida o como señuelos para la reflexión sobre la fotografía contemporánea.

Los dos pisos siguientes presentan características singulares. Por un lado, el quinto está destinado a un aula-taller, programada por el MACRO y pensada como espacio de uso y de encuentro con protagonistas de distintas experiencias ligadas a la formación en arte. Por otro lado, en el sexto piso Museo y artista trabajaron en conjunto para ofrecer una muestra de arte que no explicita su

vínculo con la actividad docente: una exhibición de cuadernos personales de Claudia del Río, que recorren más de cincuenta años de su vida.

En el séptimo piso se exponen trabajos de fotografía y de escritura del taller Foto Crazy, de la cárcel de Piñero, junto con una video-performance. En este caso, el equipo del MACRO acompañó el proceso de producción y el diseño de montaje. Durante la inauguración de esta sala se realizó una performance –que consistía en un número de escapismo– y luego habló uno de los participantes del taller, quien asistió con permiso oficial, esposado y acompañado por un policía. Vuelvo aquí sobre el desafío que implica la apertura del museo. Esta presentación no generó pocas contradicciones entre el público, que se vio bruscamente enfrentado con la cruda realidad del encierro. Si en los años sesenta la incomodidad del público era producto de la experimentación de los artistas sobre sus expectativas –como cuando Graciela Carnevale encerró a los asistentes al ciclo de arte experimental en una galería–, hoy se produce cuando el ingreso de la realidad a la sala de exposición pone en crisis el supuesto ascetismo de la institución. Creo no exagerar al afirmar que la experimentación aplicada a la práctica curatorial puede habilitar experiencias conmovedoras.

De esta manera, al articular prácticas artísticas y educativas y vincular distintas generaciones y pertenencias institucionales, esta secuencia esboza algo de la escena cultural rosarina. Sin la pretensión de ser una muestra omnicomprensiva ni historiográfica, permite ser leída como una posible representación o, al menos, como un acercamiento a ella.

EL CUADRO, LA MESA, EL CUADERNO

Ejercicios se anuncia como un recorrido por experiencias, por proyectos y por instituciones en los que se realizan tareas de formación coordinadas por artistas. El texto que nos introduce comienza así: «La exhibición convoca a una reflexión sobre los circuitos donde los artistas contemporáneos realizan sus prácticas, producen saberes y los hacen circular». Esta frase nos pone en alerta con respecto a una tensión que atraviesa toda la muestra. Quiero decir, la que comunica las prácticas artísticas y docentes. Esta relación carga con un estigma de larga data, según el cual el docente de arte es una suerte de artista menor –o directamente, un fracasado–. Esta mirada descalificadora oculta el hecho de que la enseñanza es una de las principales actividades remuneradas a las que los artistas acuden frente a la imposibilidad de vivir exclusivamente de la producción de obra y la ausencia de otros recursos para la subsistencia –rentas, familia adinerada, trabajo ajeno al mundo del arte, entre otras opciones–. Así es que la práctica artística y la docente aparecen frecuentemente entreveradas, aunque muchas veces se reniegue de ello.

Sin embargo, el menosprecio de la tarea docente corre en paralelo a su creciente profesionalización. La enseñanza como campo de conocimiento tiende, cada vez más, a pensarse como práctica de producción de saberes y, en última instancia, como forma de investigación –dejando muy atrás el paradigma de la transmisión–. Llegando a este punto, nos sorprenderá ver la semejanza que existe entre las concepciones contemporáneas sobre la enseñanza y sobre la práctica artística. El docente-investigador y el artista-investigador se vuelven figuras clave para recorrer esta exposición.

Retomo ahora la inquietud inicial acerca del desafío que constituye el diseño de una exhibición sobre las prácticas de enseñanza, en el marco de estas concepciones que ponen el énfasis en la dimensión procesual e investigativa. Hay en *Ejercicios* una serie de objetos particularmente significativos, que posibilitan la reflexión sobre las transformaciones y las persistencias en los modos de enseñar y de producir arte.

Señalo, en primer lugar, el *objeto cuadro*. En una exposición de arte su presencia no sorprendería, pero aquí, cuando aparece, lo hace como un elemento extraño. No se lo muestra como fin en sí mismo. En la sala dedicada al taller de Grela, una de sus pinturas cuelga de manera tal que es posible ver su reverso: allí están anotados los nombres de los colores que usó para pintarla. En un gesto de desvelamiento, el otro lado del cuadro exhibe algo de su proceso productivo, a la vez que ubica la tarea docente en la cara oculta de la obra. En la sala ocupada por el taller de dibujo los cuadros –dibujos enmarcados– son la excusa para hacer un ejercicio: funcionan como referentes y siguen, a su modo, la tradición de versionar obras maestras. En la sala del taller de fotografía son las *selfies* las que han sido enmarcadas. Al convertir en objeto esa experiencia efímera y en tiempo presente, se adivina una reflexión sobre el dispositivo.

En segundo lugar me detengo en el *objeto mesa* que, por su familiaridad, no puede disimular su cualidad de superficie vital. En el contexto de esta muestra remite directamente al espacio de taller y, a grandes rasgos, cumple dos funciones. Por un lado, en los pisos ocupados por Foto Crazy y Un triángulo y una calavera, oficia como un dispositivo exhibitivo que, a diferencia de la vitrina, permite el contacto con lo exhibido. Por otro lado, tanto en el aula-taller del quinto piso como en el espacio del taller de dibujo, la mesa cumple su función de mueble para el trabajo y se activa con cada encuentro pautado en la programación.

En tercer lugar me gustaría destacar la elección del *objeto cuaderno*. En tanto dispositivo fuertemente marcado por el ámbito escolar, es reconocido como espacio de transacción entre la producción personal y el saber oficial, signado por la figura mediadora –o supervisora– del docente. Los cuadernos de Grela se mantienen en esa línea: contienen observaciones sobre los procesos de aprendizaje de sus alumnos e incluyen un detalle de los contenidos, de las actividades e, incluso, del valor de la cuota de la clase. En esa sala el cuaderno se constituye claramente en un documento. En la actualidad, cuando el arte ha asimilado el desplazamiento de los productos a los procesos y el artista se concibe frecuentemente como un investigador, la práctica docente no queda necesariamente confinada al reverso de la práctica artística. Por eso, los cuadernos de Claudia del Río no son documentos, sino obras en proceso.

Finalmente, un último elemento omnipresente en la exhibición es ya no un objeto, sino su acumulación bajo la forma de *la colección o el archivo*. Estas formas aparecen asociadas tanto con el mundo íntimo –la colección de del Río– como con las instituciones públicas –la colección del Castagnino+macro–, pasando por una serie de lugares intermedios en los que se cruzan ambas esferas –como el archivo en construcción del TAE–. Así, el saber transita de lo íntimo a lo público y a la inversa, yuxtaponiendo la biblioteca personal con el depósito del museo sin olvidar el gran archivo internet.

Ejercicios asume el compromiso de dar cuenta de la actividad docente desarrollada por artistas y, en esa búsqueda, se vuelve un espacio de aprendizaje. Al entender la enseñanza como ámbito de investigación, visibiliza la producción de saberes que se cocina en los cuadernos, se comparte sobre las mesas y asoma detrás del telón de fondo de los productos acabados.